

## Conjurer les images, abîmer les regards

TEMPS ET MONTAGE CHEZ HARUN FAROCKI

Si nous regardons des images, elles aussi nous regardent, nous regardent regarder. Aussi étrange que cela puisse paraître, dans les films de Harun Farocki, les images militaires, industrielles ou de vidéosurveillance, abîment nos regards. Nos manières habituelles de voir sont corrodées. Elles sont mises en abyme pour défaire les couches de regard qui s'enchevêtrent en nous et pour laisser place à une béance : l'existence d'un *inconscient politique optique*<sup>1</sup> que la critique audiovisuelle de l'icologie politique que formule Farocki vise à laisser émerger à la surface des images.

Il faut être aussi méfiant envers les images qu'envers les mots. Images et mots sont tissés dans des discours, des réseaux de significations. [...] Ma voie, c'est d'aller à la recherche d'un sens enseveli, de déblayer les décombres qui obstruent les images<sup>2</sup>.

C'est ce credo brechtien qui détermine l'éthique et l'esthétique de son travail qui sont l'articulation d'« une patiente insistance sur la durée, [d']un regard antinihiliste et [d']une impulsion matérialiste<sup>3</sup> ». La singularité du travail de Farocki réside dans son attitude « anti-pédagogique » laquelle est l'expression d'une fidélité à un certain brechtisme ; non pas le brechtisme pédagogique tel qu'on l'entend habituellement, mais un brechtisme dont le souci est de « délivrer les mots et les images de leur valeur d'échange (en pouvoir),

pour les rendre à un nouvel usage (en liberté)<sup>4</sup> ». Farocki a su inventer un dispositif cinématographique qui, contrairement à bon nombre de films documentaires et militants, ne suppose pas un spectateur ignorant qui aurait besoin d'être éduqué, formé, informé pour se révolter mais qui, au contraire, instaure un espace-temps dans lequel le spectateur est libre de circuler dans et entre les images pour (*co-*)produire, et non pas uniquement réceptionner, une interprétation. Être spectateur des films de Farocki signifie se retrouver face à l'œuvre d'un cinéaste émancipé des pouvoirs et des significations immédiates des images. C'est être témoin d'un travail cinématographique de captation, d'observation, de montage et d'analyse des images-sons.

Dans l'ère médiatique contemporaine dans laquelle les images prolifèrent, Farocki s'est tenu à distance à la fois des défenseurs de l'image comme preuve irréfutable<sup>5</sup> et des critiques féroces des images qui tiendraient un rôle essentiel dans le processus d'aliénation des masses parce qu'elles les maintiendraient dans un état de passivité et de fascination. Au fil des années, il a tracé patiemment une méthode de production de films et d'analyses des images qui nous invite à les penser sereinement et à envisager des possibilités d'en faire de nouveaux usages pour accompagner et enrichir la production d'une théorie critique des images et de la société.

Afin de préciser l'orientation esthétique et politique de Farocki, il faut mentionner l'influence, en plus de Brecht, d'une seconde figure majeure du

1. J'emprunte et associe ici deux concepts : le premier, « l'inconscient politique », provient de *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique* de Fredric Jameson et le second, « l'inconscient optique », de Walter Benjamin dans *Petite histoire de la photographie* et *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Voir également l'ouvrage de Rosalind KRAUSS, *L'inconscient optique* (1993), M. Veubret (trad.), Paris, Au Même Titre, 2002.

2. Cité dans Christa BLÜMLINGER, « Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux », dans Harun FAROCKI, *reconnaître & poursuivre*, textes réunis et introduits par C. Blümlinger, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2002, p. 11.

3. Hanns ZISCHLER, « Travailler avec Harun », P. Rusch (trad.), *Trafic*, n° 43, automne 2002, p. 27.

4. Jacques RANCIÈRE, « Le compromis culturel historique », *Les Révoltes Logiques* : « La traversée de Mai ou Les chemins du pouvoir (1968-1978) », n° spécial, janvier 1978, p. 126.

5. Voir à ce sujet la controverse entre Jean-Luc Godard et Claude Lanzmann au sujet des images perdues ou inexistantes de l'extermination des Juifs d'Europe. Libby SEXTON, « Anamnesis and Bearing Witness : Godard/Lanzmann », in Michael TEMPLE, James S. WILLIAMS et Michael WITT, *For Ever Godard*, Londres, Black Dog Publishing, 2004, p. 364-379.

théâtre militant et politique : Peter Weiss<sup>1</sup>. Écrivain, peintre, cinéaste, auteur de nombreuses pièces de théâtre, il s'inscrit dans la tradition allemande du théâtre militant et politique, de Piscator à Brecht, en fondant le *Dokumentarisches Theater*<sup>2</sup> : le « théâtre documentaire », genre théâtral qui connaîtra son heure à la fin des années 1960, décennie de formation artistique et politique de Farocki.

Ainsi, il est important d'observer la pratique de Farocki à la lumière des « Notes sur le théâtre documentaire » de Weiss qui accompagne sa pièce *Vietnam Diskurs* dans l'édition française<sup>3</sup>. On y lit les quelques principes fondateurs du « théâtre documentaire », lesquels ne sont pas étrangers au propre travail de Farocki. Weiss propose une forme théâtrale articulée autour de la présentation aux spectateurs de documents authentiques et lui donne pour tâche d'opérer la critique du camouflage (que nous dissimule-t-on ?), la critique de la falsification de la réalité (quelle période historique est occultée ?) et la critique du mensonge (quels sont les effets d'un mensonge historique). Ces critiques gravitent autour de la question centrale : à qui profitent le camouflage, la falsification de la réalité et le mensonge ? Énigme que le théâtre doit élucider afin de démontrer aux spectateurs les possibilités d'agir concrètement dans une situation. Le « théâtre documentaire » doit construire, par un travail de collage et de montage des docu-

ments, un point de vue d'observateur analysant et proposant un « schéma-modèle » de la situation en vue de rendre sensible le caractère transformable de celle-ci. Mais il n'épouse pas pour autant une position objective et neutre : il doit « prendre parti ».

Peter Weiss écrit que « la scène du théâtre documentaire ne représente plus la réalité saisie dans l'instant, mais l'image d'un morceau de réalité arraché au flux continu de la vie. » Cette phrase résonne avec certains passages du livre du philosophe allemand Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, consacrés au montage dans l'œuvre de Brecht qui se caractériserait par sa capacité à arracher une image à la situation qui était la sienne jusqu'alors et à l'insérer dans une nouvelle. Le flux continu de la vie est plein d'interruptions, de failles, de mutations « non encore décidés et posés comme achevés<sup>4</sup> ». La spécificité du montage brechtien que l'on retrouve chez Farocki est de s'emparer des documents, ces fragments de la vie, et d'en faire « les particules d'un autre langage, d'autres informations, la figure provisoire d'une réalité ouverte [...] ; [d']expérimenter la manière dont [elles] fonctionne[nt] dans une vie nouvelle<sup>5</sup>. »

Tel serait le point de vue que je défendrais dans ce texte : le montage de Farocki, à la suite de celui de Straub-Huillet dans *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene (Introduction à la Musique d'accompagnement pour une scène de film d'Arnold Schoenberg, 1972)*, vise à dynamiser l'ordre temporel des événements et de leurs images que le respect de la chronologie maintient à distance. Se recompose alors une nouvelle configuration sensible des images, de nouvelles possibilités de circulation permettant au spectateur d'établir de nouveaux rapports entre les images, donc de nouvelles pensées non seulement des images mais également de l'Histoire et de la situation qui est la nôtre.

1. En 1979, Harun Farocki réalise à Stockholm un film d'entretien avec Peter Weiss (*Zur Ansicht : Peter Weiss*) consacré à son travail sur *Une Esthétique de la résistance*. En 1981, il publie dans *Filmkritik* un entretien avec Weiss et, en 1982, présente et introduit la diffusion télévisée des courts métrages de Peter Weiss : *Studie II*, 1952 ; *Studie IV*, 1954 ; *Enligt lag (Au nom de la loi)*, 1957 ; *Ansikten i skugga (Visages dans l'ombre)*, 1956 ; *Vad ska vi göra nu da ? (Que devons-nous faire maintenant ?)* ; 1958.

2. Voir le texte d'Olivier NEVEUX, « Le monde est explicable et transformable. Fondements du théâtre documentaire », in David FAROULT et Hélène FLECKINGER (dir.), *La Revue documentaire : « Mai 1968. Tactiques politiques et esthétiques du documentaire »*, n° 22/23, 2010, p. 17-28.

3. Peter WEISS, « Notes sur le théâtre documentaire », *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, J. Baudrillard (trad.), Paris, Seuil, 1968, p. 7-15.

4. Ernst BLOCH, *Héritage de ce temps*, J. Lacoste (trad.), Paris, Payot, 1978, p. 234.

5. *Ibid.*, p. 210.

## Machine à (dé)tisser

Le film, comme le rêve, est une pensée qui ne sait pas qu'elle pense. Une pensée qui se dérobe lors de la rencontre entre le désir du cinéaste et celui du spectateur. Dans *Schnittstelle*, Farocki avoue que le temps passé sur le banc de montage lui avait « enseigné quelque chose dont [il] ne pouva[i]t rien transmettre à personne. Un peu comme les mathématiciens, qui ne trouvent qu'à peine une personne à qui raconter ce qu'ils font. » De l'expérience de cinéaste-chercheur, il reste quelque chose d'intransmissible, soit qui ne s'adresse qu'à une poignée de « collègues », soit parce qu'elle résiste à toute formulation verbale. Le désir propre aux images est lui aussi incertain. Les films ne savent pas ce qu'ils veulent. Aussi doit-on les appréhender comme des symptômes et en faire la symptomatologie<sup>1</sup>.

Parcourant la filmographie de Farocki, je suis frappé de voir une proximité entre les méthodes et dispositifs de ses films et ceux inventés par Freud qui, comme le rappelle Pontalis, a bel et bien « inventé une *méthode* – association libre = *analuesin* = déliaison = métier à détisser – et un *dispositif* – une parole allongée, analogue approximatif du rêve, une parole susceptible d'échapper à la vigilance pour celui qui l'émet comme pour celui qui l'écoute et adressée à un destinataire non identifié, aussi présent qu'absent<sup>2</sup>. » Pour Farocki, il y a bien l'élaboration d'une méthode de recherche d'images et de montage qui procède *a priori* de l'association libre (*a priori* : car il serait vain de tenter de connaître la part d'associations conscientes dans la partie du travail de Farocki qui nous sera toujours inaccessible ; mais l'association libre peut nous apparaître comme telle), de la déliaison des images entre elles, et la construction d'un dispositif qui diffuse ces rapports d'images, les répètent, les réagencent tout en transmettant à des spectateurs jamais identifiés quelques commentaires trouvés à la table de montage.

1. William J. T. MITCHELL, « Que veulent *réellement* les images ? », M. Boidy et S. Roth (trad.), in Emmanuel ALLOA (dir.), *Penser l'image*, Presses du réel, 2010, p. 211-247.

2. J.-B. PONTALIS, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1997, p. 32-33.

La structure de ses films de montage, comme celle de la cure analytique, prend la forme de boucles qui se déploient pour tracer une spirale. Que Pontalis évoque le « métier à détisser » pour parler de la méthode freudienne et il me revient aussitôt en mémoire ce passage dans *Wie man sieht* où Farocki après avoir présenté des photographies montrant différentes formes complexes de routes, évoqué ensuite la naissance de la mitrailleuse puis mentionné l'existence d'un manteau trouvé sur le cadavre d'un homme de l'âge de fer, aborde le tissage, les mouvements de rotation qui permirent la mécanisation de la production puis l'industrialisation et la naissance du travail à la chaîne. Farocki trace le chemin de sa pensée faite d'associations d'idées et dont il faut retrouver – interpréter – l'une des significations globales possibles. Mais ce passage par le tissage lui permet de signifier autre chose. Il dit dans le commentaire :

Un morceau de tissu est un entrelacs régulier, une grille de nœuds récurrents. On appelle « armure » le mode de disposition des fils, une étoffe se définit par son « armure ». Cette « armure » s'appelle une serge. Tissu se dit « *fabric* » en anglais.

Outre la démonstration de sa méthode de composition du film, Farocki expose une méthode de *spectature*. Ses montages invitent le spectateur à penser les images comme des entrelacs de significations, à dénouer ou détisser méticuleusement les fils, en déconstruisant l'« armure » de l'image, et en connectant ces images à d'autres images. Il s'agit de les exposer comme les composantes d'une iconologie politique, c'est-à-dire d'un régime spécifique de production, de diffusion, de circulation et de consommation d'images structuré par la base économique du capital. L'exposition des images dans les films de Farocki est nourri d'une dialectique matérialiste qui offre à penser, avec Benjamin, qu'elles sont potentiellement des témoignages de barbarie ou de l'idéologie dominante, mais qu'elles peuvent tout aussi potentiellement, comme le pense Ernst Bloch, constituer les signes d'une utopie révolutionnaire. Si les images inventent leur spectateur, construisent un type de regard, elles ne sont jamais à l'abri d'autres interprétations, car elles condensent en elles du travail conscient et incons-

cient et qu'une image est toujours l'image d'une autre image, refiguration ou défiguration d'autres images. Elles mènent elles aussi des batailles dans l'imaginaire.

D'une certaine manière, Farocki reprend le procédé de citation brechtien : dans son montage, les images sont citées comme des documents à réévaluer sans cesse, à confronter entre eux afin de faire surgir les significations ainsi que les usages possibles qu'ils recèlent.

Farocki ne trace pas une ligne droite qui nous conduirait d'une idée à une autre, qui révélerait les liens cachés entre toutes les images et idées qu'il présente. L'usage de boucles, de répétitions, de nouvelles combinaisons ou de juxtapositions de deux plans sur un même écran (ou de plusieurs plans simultanément sur plusieurs écrans dans le cas de ses installations) sont autant d'outils qui permettent de faire apparaître progressivement, de rendre sensible au spectateur, le travail du cinéaste<sup>1</sup>. La forme répétitive du montage de Farocki permet au spectateur de voir le montage en tant qu'activité interprétative du cinéaste, en tant que production concrète, « comme si, outre les images montées, c'était le *savoir du montage* qui se rendait lui-même visible<sup>2</sup> ».

Selon Vilém Flusser, les images techniques, si elles ont participé à la destruction de l'« aura » des œuvres d'art, continuent d'appartenir à un monde considéré comme magique. Non plus celui, pré-historique, de la ritualisation des mythes, mais celui, contemporain, de la ritualisation des « programmes » (*πρόγραμμα*, *programma*, « ordre du jour » ou « la notice écrite publique »). Plus rien n'échappe à la logique de la programmation : l'enseignement, la télévision, la politique, l'informatique, la génétique, les comportements humains, la carrière, tous les aspects de la vie quotidienne jusqu'à l'amour lui-même grâce à la recherche infor-

matisée du ou de la partenaire « idéale » qui correspondrait le mieux aux caractéristiques de nos vies numériquement programmées.

Michel de Certeau et Jacques Rancière ont, de manière salutaire, rappelé que les individus ne cessent de détourner les objets techniques des fonctions pour lesquelles ils étaient programmés ; que les individus ne composaient pas une masse abruti par l'idéologie, que seul le savoir critique et révolutionnaire permettrait de « désenvoûter » ; savoir qui se construit dans l'action révolutionnaire, laquelle reste non-réalisable tant que cette masse demeure sous le charme des illusions<sup>3</sup>. Selon cette schématisation, la boucle infernale est effectivement imbrisable. Nous ne nous en laissons pas pour autant compter par l'idéologie : *ça ne fonctionne pas* systématiquement, on peut échapper à la logique programmatrice. De là à sous-entendre que rien des idées dominantes ne passe, il n'y a qu'un pas que nombre de vulgarisateurs de *L'Invention du quotidien* ou du *Spectateur émancipé* effectue allègrement. Aussi clairvoyants que nous soyons sur les logiques et les procès de domination, il serait illusoire de croire que *rien ne passe*, que rien ne franchit les barricades de la conscience éclairée, ne vient travailler inconsciemment nos corps (et donc nos esprits, nos imaginaires). Les images et les textes, quel qu'en soit l'usage qui en est fait par les spectateurs ou les lecteurs, conservent des restes des pouvoirs qui les ont voulus et les ont permis.

Serge Daney a formulé cela dans un texte consacré à *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub – film qui n'est, je crois, pas étranger à la trajectoire prise par Farocki dans son travail autour des images d'archives à partir des années 1980. Dans ce film, qui est à l'origine une commande faite aux deux cinéastes d'un documentaire sur Arnold Schoenberg, nous voyons tout d'abord Jean-Marie Straub présenter la « musique d'accompagnement pour une scène de film<sup>4</sup> » composée par Schoenberg et expliquer que

1. « La construction du film – sur ce point aussi, Farocki retrouve une idée d'Eisenstein – devient intelligible à travers le montage. » Christa BLÜMLINGER, « De l'utilité et des inconvénients de la boucle pour le montage », dans Chantal PONTBRIAND (dir.), *HF/RG. Harun Farocki/Rodney Graham, op. cit.*, p. 80.

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire*, t. 2, Paris, Minuit, 2010, p. 155.

3. Cf. Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien*, t. 1. *Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, 1990 et Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

4. En 1930, Arnold Schoenberg entreprend, sur les conseils de son éditeur Heinrich Shofen, l'écriture d'une partition « à

la partition comportait pour uniques indications « Danger menaçant – peur – catastrophe », correspondant aux trois moments de la partition. Puis, dans la séquence qui suit, le cinéaste et critique Günther Peter Straschek, assis à une table dans un studio d'enregistrement, lit plusieurs fragments de lettres de Schoenberg adressées à Kandinsky grâce auxquelles nous apprenons que le musicien décline l'invitation du peintre à venir le rejoindre au Bauhaus en lui reprochant son antisémitisme lié à son aveuglement face à la montée du nazisme.

J'ai entendu qu'aussi un Kandinsky ne voit dans les actions des Juifs que du mauvais et dans leurs mauvaises actions que du juif, et là, j'abandonne l'espoir en la compréhension. C'était un rêve. Nous sommes deux sortes d'êtres humains. Définitivement ! [...]

Quand je marche dans la rue et que chaque être humain regarde si je suis un Juif ou un chrétien, je ne peux pas dire à chacun que je suis celui que Kandinsky et quelques autres exceptent, tandis qu'assurément Hitler n'est pas de cette opinion. [...] Un Kandinsky n'a-t-il pas à soupçonner ce qui s'est réellement passé, que je dus interrompre mon premier été de travail depuis 5 ans, quitter l'endroit où j'avais cherché du calme pour travailler, et où je ne pouvais plus trouver le calme. Parce que les Allemands ne supportent aucun Juif. Un Kandinsky peut-il avoir avec des êtres humains qui sont en état de me déranger dans le calme de mon travail ne serait-ce qu'une pensée en commun ? Est-ce une pensée que l'on peut avoir en commun avec de tels êtres ? Et : peut-elle être juste ? [...]

Vous nommerez cela un cas unique regrettable, si moi aussi je suis atteint par les suites du mouvement antisémite. Mais ce n'est pas un cas unique, rien de fortuit. C'est tout à fait méthodique que moi, après que, selon l'habitude du pays, je n'aie d'abord pas été considéré, maintenant, j'aie encore un détour à faire par la politique. [...]

Qu'ai-je à faire avec le communisme ? Je n'en suis pas et n'en étais pas ! Qu'ai-je à faire avec les

Sages de Sion ? C'est pour moi un titre de conte des Mille et Une Nuits, mais qui ne désigne rien d'aussi digne de foi. [...]

Je ne suis pas un pacifiste ; être contre la guerre est aussi dénué de perspective qu'être contre la mort. Les deux sont inévitables, ne dépendent que pour la plus petite part de nous. De même le bouleversement qui s'accomplit à présent dans la structure n'est pas dû à un quelconque individu. Il est écrit dans les étoiles et s'accomplit avec nécessité<sup>1</sup>.

## Rencontres d'espaces-temps

Alors que Straschek engage sa lecture, la *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* de Schoenberg commence à se faire entendre. Elle recouvre les voix des récitants. Dans la séquence suivante, Danièle Huillet apparaît assise dans un canapé. Elle cite une phrase de Brecht issue de son texte « Cinq difficultés pour écrire la vérité » qui peut être entendue dans le contexte du court-métrage comme une critique de la critique de l'antisémitisme et du fascisme telle qu'elle est formulée par Schoenberg : « Dès lors, comment dire la vérité sur le fascisme, dont on se déclare l'adversaire, si l'on ne veut rien dire contre le capitalisme qui l'engendrer<sup>2</sup> ? ». Le cinéaste Peter Nestler, assis dans le même studio d'enregistrement que Straschek poursuit la lecture du texte de Brecht dans lequel celui-ci argumente que l'on ne saurait combattre véritablement le nazisme tant que la loi de la propriété privée qu'il défend pour sauvegarder le capitalisme, ne sera pas brisée. Au terme de cette première partie, se dessinent alors deux antagonismes : celui qui oppose un juif à un antisémite et celui qui oppose un anticommuniste revendiqué (Schoenberg) à un communiste (Brecht).

Il résulte de ce travail un montage dialectique dans lequel la colère de Schoenberg contre Kandinsky mais également la sensation du « danger menaçant » de l'antisémitisme, de la « peur » du nazisme, de la « catastrophe » de l'extermination

la manière d'une musique de film. Fasciné par les possibilités du cinéma et principalement par les formes expressionnistes allemandes, le compositeur travaille à la création d'une musique conçue comme un véritable *decorum* musical. La scène de film suggérée par le titre n'existe pas et ne correspond à aucun scénario.

1. Lettres de Schoenberg à Kandinsky datées du 20 avril et du 4 mai 1923, citées dans *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*. D. Huillet (trad.).

2. Bertolt BRECHT, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », *Sur le réalisme*, A. Gisselbrecht (trad.), Paris, L'Arche, 1979, p. 17.

semblent se cristalliser dans la musique de Schoenberg qui accompagne le film. Dans un second temps, les propos de Schoenberg contre le communisme sont mis en rapport avec ceux de Brecht dénonçant le combat contre la barbarie qui fait l'impasse sur la lutte contre le système économique et politique qui l'engendre. C'est seulement dans un troisième temps que Straub et Huillet nous présentent différents documents visuels : la photographie des communards dans leurs cercueils, les bombardements du Vietnam par des B-52 ainsi qu'un article de journal informant les lecteurs que les architectes d'Auschwitz, les dessinateurs des chambres à gaz et des crématoires n'ont pas été déclarés responsables de participation à la destruction des juifs d'Europe. Seule la musique de Schoenberg les accompagne. La diversité des documents fait naître plusieurs questions : que voit-on ? pourquoi ces documents sont-ils montrés ? quel lien existe-t-il entre les communards morts (la défaite de la Commune de 1871), les bombardements des B-52 (l'impérialisme nord-américain), la reconnaissance de la non-responsabilité des architectes d'Auschwitz (l'extermination des Juifs d'Europe et la libération de responsables nazis) ? Une hypothèse : Straub et Huillet mettent ici en avant la continuité du système capitaliste et les multiples variations dans les politiques répressives (sinon exterminatrices) mises en œuvre<sup>1</sup>. Par la confrontation de ces espaces-temps différents – Paris en 1871, la guerre du Vietnam de 1963 à 1975, la montée du nazisme et du fascisme dans les années 1930, l'Allemagne contemporaine des années 1970 – ils offrent la possibilité au spectateur de repenser l'Histoire non seulement sur un plan généalogique (les connexions possibles entre la défaite des communards, celle des révolutionnaires allemands, la prise de pouvoir nazis et l'impérialisme nord-américain) mais aussi sur un plan

utopique en considérant les bifurcations possibles de l'Histoire et l'existence d'échappées concrètes aux désastres et barbaries passés, présents et futurs.

Serge Daney décrivait « l'image cinématographique » comme « creusée par le pouvoir qui l'a permise, qui l'a voulue. Elle est aussi cette chose que des gens ont pris plaisir à faire et que d'autres ont pris plaisir à voir. Et ce plaisir, lui, reste : l'image est un tombeau pour l'œil. Voir un film, c'est arriver devant du déjà-vu. Du déjà-vu par d'autres : la caméra, l'auteur, le(s) public(s), parfois des hommes politiques [...]. Et le déjà-vu c'est du déjà-joui<sup>2</sup> ». Des images déjà-vues par d'autres : des images qui, en plus de résulter d'un cadrage, d'un certain type de regard, ont donc déjà été *contrôlées, vérifiées, validées* avant d'être imposées sur les écrans ou dans les journaux. Daney relève dans ce film l'importance de « son ordre d'exposition », du « temps qu'il se donne pour nous restituer ces images pour ce qu'elles sont, des images prises à partir du pouvoir U.S., prises de l'autre côté<sup>3</sup> ». L'objectif des cinéastes consiste alors « à laver les images de tout déjà-vu. Cela consiste à *faire ressortir* (mettre en évidence mais aussi chasser, extirper) de ces images le pouvoir qui les a voulues et qui voudrait qu'elles ne nous surprennent même plus. Dès lors, l'horreur n'est plus cet éternel retour du Même sous les traits du Même (mode rétro), mais l'intolérable présent<sup>4</sup> ».

On peut rapprocher cette description de la fonction du film de Straub et Huillet de celle des films de Farocki : elle rejoint la définition du travail de Brecht : « extraire la vérité sous les dépôts, les sédiments des généralités », déshabituer les spectateurs devant ces images qui ne présentent que des « faits », « ce qui a été, sans sa possibilité, sans sa puissance, [les médias] nous donnent donc un fait par rapport auquel on est impuissant<sup>5</sup> ».

1. Dès leur second film, *Nicht Versöhnt*, une adaptation du roman de Heinrich Böll, *Les Deux sacrements*, racontant l'histoire d'une famille d'architecte de 1910 aux années 1950, est présente la question de la survivance, au cœur du nouveau pouvoir, des racines politiques national-socialistes qui s'incarnent notamment dans la continuité des carrières administratives au sein du nouvel appareil d'État de plusieurs haut-fonctionnaires anciennement membres du NSDAP mais également dans l'impunité de certains actes.

2. Serge DANEY, « Un tombeau pour l'œil », *Cahiers du cinéma*, n° 258-259, juillet-août 1975, p. 33.

3. *Ibid.*, p. 35.

4. *Idem.*

5. « Les médias aiment le citoyen indigné, mais impuissant. C'est même le but du journal télévisé. C'est la mauvaise mémoire, celle qui produit l'homme du ressentiment. » Giorgio AGAMBEN, « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire*, Hoëbeke, 1998, p. 70-71.

Pour faire « ressortir » le pouvoir qui a voulu ces images, pour faire ressortir leur fonction dans le grand procès médiatique de production et de circulation d'images informatives et marchandes, Straub, Huillet et Farocki accordent une grande importance non seulement à l'« ordre d'exposition » (quelle image avant/après quelle autre ?) mais aussi au « temps qu'ils se donnent pour restituer ces images » : pour rendre au spectateur ce qui a été perdu dans leur procès d'exposition originel, ce que les pouvoirs se sont accaparés et dont nous sommes dépossédés : un *temps de regard*, la *possibilité* dans le temps et dans l'espace de relier cette image à d'autres, de produire un discours, de le voir autant comme des témoignages de barbarie que des traces d'utopie.

Les images résultent d'une prise de position. Une photographie n'est jamais une image anodine, une image parmi d'autres dont la fonction essentielle – celle qui résulte de l'intention de celui qui l'a produite – serait inscrite dans sa forme. La photographie des communards morts dans leur cercueil évoque ce que Roland Barthes rappelait dans *La Chambre claire* : « certains Communards payèrent de leur vie leur complaisance à poser sur les barricades : vaincus, ils furent reconnus par les policiers de Thiers et presque tous fusillés<sup>1</sup> ». L'usage des images dépend de ceux qui les utilisent, les manipulent. Entre les mains des uns, elles sont des souvenirs, des documents historiques ; dans les mains des autres elles sont des outils symboliques au service de la répression. Harun Farocki, comme Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, prend parti dans ses montages, le parti non pas des victimes éternelles dont les images voudraient figer leurs « conditions » ou leurs « statuts », mais des vaincus, des opprimés situés historiquement et pouvant potentiellement être les futurs vainqueurs dans une société émancipée. C'est encore ce qu'il nous faut imaginer. Harun Farocki instaure les conditions qui rendent cette imagination possible. Dans *Arbeiter verlassen die Fabrik* (*Les Ouvriers quittent l'usine*, 1995), Harun Farocki reprend le premier film des frères Lumière, *La Sortie de l'usine*

*Lumière à Lyon* (1895), et l'associe à d'autres images de films « documentaires », de fictions, d'entreprise ou provenant des caméras de vidéosurveillance, en prenant soin de le réinsérer à plusieurs moments de son film. Farocki analyse ce que ce document de 1895 ne montre : qu'il est une fiction, une représentation, une figuration patronale de ce que doivent être des ouvrières et des ouvriers qui quittent une usine : correctement vêtus, sans aucune trace extérieure du labeur, sans outils « empruntés » dans les poches et dans un flux régulier et sans interruption. Comme toute figuration, cette image est aussi une exclusion de ceux qui ne correspondent pas au modèle, à la figure de l'ouvrier et de ceux qui ne sont pas ouvriers : d'un côté les grévistes, les travailleurs au chômage technique ou partiel, les indisciplinés, les saboteurs, les récalcitrants ; de l'autre les chômeurs, les marginaux, les femmes au foyer, les personnes handicapées, etc.

Une figuration qui n'a pas le temps d'être vue, analysée, critiquée ; sitôt les portes de l'usine ouvertes, l'entité « classe ouvrière », « exploités », « prolétariat industriel », s'atomise comme le dit Harun Farocki dans le commentaire de son film. Mais Farocki nous offre la possibilité de voir dans *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* l'image utopique d'une libération : les ouvrières et ouvriers heureux d'être enfin libérés de leur condition. Si le capitalisme requiert cette atomisation de la classe ouvrière afin de briser les potentiels liens de solidarité, la lutte des classes est une lutte de déclassification, de désidentification. Et les signes de cette lutte sont sans doute déjà présentes dans cette image, sur les visages joyeux et enthousiastes des travailleurs fuyant leur usine. Comme si l'espace-temps propre à la production de cette image, celui du patronat et de la bourgeoisie, se retrouvait en discordance avec les temporalités de l'émancipation : imaginons qu'un jour, ces sourires ne soient plus les signes d'une soumission des ouvriers au désir d'image de leurs exploités, mais soient perçus comme les signes d'une libération sociale et politique ; que l'image-fantasme qui naît du regard patronal devienne l'« image-souhait » des opprimés, le signe d'une espérance<sup>2</sup>.

1. Roland BARTHES, *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 25.

2. Cf. Ernst BLOCH, *Le Principe Espérance* (1959), F. Wuilmart

## Se ressouvenir

Selon Giorgio Agamben « à toute conception de l'histoire est jointe une certaine expérience du temps, qui lui est inhérente, qui la conditionne et qu'il s'agit, précisément, de mettre au jour<sup>1</sup> ». Un temps homogène, rectiligne et vide, un *continuum* imbrisable, cadencé aux rythmes des horloges et discipliné par le capitalisme industriel<sup>2</sup>. Un temps perpétuellement occupé, qui ne doit pas « passer » : pour chaque créneau « libre » de la journée existe une marchandise qui permet de l'occuper. Un temps débarrassé des « grands récits » de l'émancipation qui l'encombre, ce qui revient à dire, qui n'accepte comme unique récit que celui du capitalo-parlementarisme occidental fondé sur l'idéologie du progrès scientifique et technique comme remède aux « problèmes sociaux » et sur le leurre d'une croissance économique infinie.

Dans le film *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* (*Une Journée dans la vie d'un consommateur*, 1993) de Farocki, le consommateur est à la fois celui que nous incarnons tous et celui qui est en quelque sorte rêvé par le capital dans ses publicités. Ce film de Farocki, composé uniquement d'extrait de films publicitaires non commentés par l'auteur, débute par des images d'hommes, de femmes et d'enfants endormis. Ils se réveillent pour débiter leur journée de consommateurs. Les enfants réveillent bruyamment leur père ; la mère ou la conjointe a déjà préparé le petit-déjeuner après s'être coiffée, maquillée, soignée, puis ils s'en vont joyeusement à bord de leurs voitures pour travailler ou faire les courses, là encore, dans la joie et la bonne humeur. À chaque problème son

(trad.), 3 tomes, Paris, Gallimard, 1976.

1. GIORGIO AGAMBEN, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Y. Hersant (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 161.

2. Lire à ce sujet Edward P. THOMPSON, *Temps, disciplines du travail et capitalisme industriel*, I. Taudière (trad.), Paris, La Fabrique, 2004. Jonathan Crary analyse quant à lui une nouvelle transformation de notre rapport au temps que l'on trouve dans l'expression anglo-saxonne « 24/7 » (24h/24, 7 jours/7) qui a été impulsée par l'économie financiarisée qui ne tolère plus le sommeil et exige des individus constamment disponibles (voir son livre *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, G. Chamayou (trad.), Paris, La Découverte, 2014).

remède : des médicaments contre la toux, le rhume, les problèmes de digestion, les seuls problèmes que rencontrent les travailleurs dans les publicités. Les hommes travaillent au bureau, les femmes s'occupent des tâches ménagères, les enfants jouent avant le dîner et la soirée devant la télévision (ou les télévisions si les femmes et les enfants ne veulent plus être tributaires des choix du « chef de famille » comme le montre une publicité) ; pour d'autres, ce seront les soirées mondaines agréablement parfumées avant d'aller se coucher pour tout recommencer.

La structure narrative de *Ein Tag...* résulte de l'unification de plusieurs séquences publicitaires. Elle révèle ainsi la manière dont « la publicité se nourrit de l'attention des gens et nourrit en retour leurs envies<sup>3</sup>. » Il n'y a aucun commentaire de la part de Farocki qui favoriserait une interprétation, ou bien, qui intimiderait ou culpabiliserait le spectateur. Le montage en tant que travail se révèle dans les coupes franches entre les séquences, les interruptions brusques des musiques qui les accompagnent, et ce montage rend sensible ce regard de l'Autre, toujours absent, celui de l'idéologie du capital. Un regard halluciné qui semble tout droit sortir des songes des dominants, un regard qui montre la vie merveilleuse que nous sommes censés vivre et qui intime l'ordre de la vivre comme tel.

Il n'y a dans ce film nulle dénonciation de la « société du spectacle » ou de la « société de consommation », mais le remontage nécessaire de toutes ces images pour représenter l'ordre qu'elle feint d'ignorer. Un ordre fondé sur une division sociale, technique, sexuelle et racisée du travail. Un ordre fondé sur une conception linéaire du temps qui s'écoule tout en se renouvelant sans cesse.

La linéarisation qui résulte du montage de Farocki dans *Ein Tag...* révèle que la production publicitaire audiovisuelle, contrairement aux *blockbusters* occidentaux, raconte une histoire démythologisée, débarrassée des singularités des existences ou, dans le drame aristotélicien, des destins parti-

3. Antje EHMANN et Kodwo ESHUN, « A to Z of HF or : 26 Introductions to HF », dans *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Londres, Koenig Books, Raven Row, 2009, p. 213 (traduction personnelle).



culiers. On pourrait même dire qu'on n'y raconte plus d'histoire, on ne se raconte plus d'histoire. Il n'y a plus de début, plus de fin mais un éternel recommencement dans un temps qui ne supporte comme contrainte que celles, mineures, de la vie quotidienne (se réveiller, préparer son petit-déjeuner, soigner ses petits maux, se déplacer en voiture, etc.).

La magie des images techniques programmées leur permet d'absorber « en elles toute histoire et constituent une mémoire sociale en éternelle rotation<sup>1</sup>. » Pour contrecarrer cet effet « magique », Harun Farocki œuvre à désactiver la fonction initiale (publicitaire, informative, de contrôle, etc.) des images. La possibilité de regarder une image dont la puissance de production d'effets déterminés aura été neutralisée, passe donc par son temps d'exposition, par sa réapparition (répétition) dans le montage et par la désactivation de sa fonction initiale. La répétition de plans et de phrases dans les films de Farocki permet la modification ou la transformation constante des significations des images, la possibilité, en tant que spectateur, d'avoir à toujours ré-associer ces images ou ces fragments de textes à d'autres. En ce sens, « la répétition n'est pas le retour de l'identique, le même en tant que tel qui revient. La force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possibilité de ce qui a été. La répétition restitue la possibilité de ce qui a été, le rend à nouveau possible<sup>2</sup> ».

La « mémoire sociale en éternelle rotation » trouve son illustration la plus forte dans le « devoir de mémoire » institutionnalisé par l'État. La « mémoire » s'est substituée à l'Histoire, elle est devenue une forme de réification du passé, un « objet de consommation, esthétisé, neutralisé et rentabilisé, prêt à être récupéré par l'industrie du tourisme et du spectacle, notamment le cinéma<sup>3</sup>. » Les politiques « humanitaires » de la mémoire ne reconnaissent plus des *vaincus*, seulement des *victimes*. L'architecture des films de Farocki ne vise

pas à nous restituer une Histoire oubliée et figée en journées ou monuments mémoriels, mais à lutter contre cette spatialisation postmoderne du temps (que repérait déjà Lukàcs dans *Histoire et conscience de classe* lorsqu'il observait de quelle manière le temps – à l'instar de la production, de la logique, de la pensée, de la journée – se mécanisait lui aussi dans un *continuum*) en exerçant nos capacités aux formes du « ressouvenir » benjaminien.

Dans *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Walter Benjamin théorise sa conception matérialiste et dialectique de l'histoire en ayant recours à l'idée du « ressouvenir » :

La nouvelle méthode dialectique de la science historique se présente comme l'art de voir le présent comme un monde éveillé auquel ce rêve que nous appelons l'Autrefois se rapporte en vérité. Refaire l'Autrefois dans le ressouvenir du rêve ! Ainsi, ressouvenir et réveil sont très étroitement liés. Le réveil, en effet, est la révolution copernicienne, dialectique de la remémoration<sup>4</sup>.

Le philosophe emprunte le « ressouvenir » à la théorie psychanalytique de Reik qui écrit dans *Le Psychologue surpris* que l'opposition entre mémoire et ressouvenir tient à ce que la première « a pour fonction de protéger les impressions » alors que « le ressouvenir vise à les désintégrer. La mémoire est essentiellement conservatrice, le ressouvenir est destructeur<sup>5</sup>. » Le ressouvenir détruit, déstabilise l'organisation des souvenirs dans la mémoire ; il revient pour *secourir* (le latin *subvenire* – « se présenter, venir au secours » – s'est décliné en « survenir », « subvenir » et « souvenir »). Le ressouvenir *survient* et *subvient* : il arrive inopinément à l'instant du danger, il nous arrache au rêve organisé qui nous saisi, il permet dans l'acte de ressouvenir du rêve de chercher une interprétation possible qui donnerait de nouvelles clés de compréhension du monde et de nouvelles *visions*<sup>6</sup>.

1. Vilém FLUSSER, *Pour une philosophie de la photographie* (1983), J. Mouchard (trad.), Circé, 1996, p. 21.

2. Giorgio AGAMBEN, « Le cinéma de Guy Debord », *op. cit.*, p. 69-70.

3. ENZO TRAVERSO, *Le Passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 11.

4. Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages*, J. Lacoste (trad.), Paris, Cerf, 2009, p. 406.

5. Theodor REIK, *Le Psychologue surpris*, D. Berger (trad.), Paris, Denoël, 1976, p. 154 cité dans Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 420.

6. C'est précisément sur ce point que je m'écarte des rapprochements qui sont souvent faits entre les films de Faro-

Conjurer, exorciser les images et, donc, nous émanciper de leurs significations et des fonctions qui leur sont assignées ou qu'on leur assigne spontanément, c'est « offrir [...] ces images en nous offrant la possibilité de les remonter nous-mêmes, imaginativement, selon des parcours multiples qu'il [le montage de Farocki] nous propose au-delà de ses propres solutions (d'où l'intérêt des boucles, des répétitions, des arrêts sur image)<sup>1</sup> ». Si l'on s'en tient à cette caractérisation possible du processus d'émancipation qu'activent ou permettent les films de Farocki – qu'« offrir, en ce sens, est ouvrir le sens (la signification) aux sens (aux sensations) aiguisés du spectateur<sup>2</sup> » – on défendra ici que ce processus ne s'arrête pas là.

L'émancipation du spectateur ne se clôt pas sur cette ouverture du sens (cette sorte d'aiguillage des sens) mais sont des *conditions* nécessaires pour poursuivre le procès d'émancipation, lequel repose sur une double émancipation : émancipation du cinéma, des images, de l'industrie culturelle en opérant une forme de « profanation<sup>3</sup> », de « déprofessionnalisation<sup>4</sup> », du cinéma, et émancipation des spectateurs en libérant leurs capacités de penser et de produire par eux-mêmes, « bref [...] de transformer lecteurs ou spectateurs en co-acteurs<sup>5</sup> ».

Thomas VOLTZENLOGEL

cki et l'*Atlas Mnemosyne* de Warburg ou le projet archéologique foucauldien. Si l'on peut noter des points communs dans le dispositif, il y a, me semble-t-il, une différence radicale dans le projet qui les anime.

1. Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire*, op. cit., p. 120.

2. *Ibid.*, p. 120-121.

3. Cf. Thomas VOLTZENLOGEL, *Cinéma profanes : une constellation*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2017 (à paraître).

4. Alexander KLUGE, « Le comble de l'idéologie : que la réalité se prévale de son caractère de réalité (1975) », *L'Utopie des sentiments. Essais et histoires de cinéma*, C. Jouanlanne et V. Pauval (trad.), Lyon, PUL, 2014, p. 84.

5. Walter BENJAMIN, « L'auteur comme producteur (Allocution à l'Institut pour l'étude du fascisme, à Paris, le 27 avril 1934) » *Essais sur Brecht*, P. Ivernel (trad.), Paris, La Fabrique, 2003, p. 138.